sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación. Denis Roche ha expresado esta idea de un modo muy sencillo y directo: "Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar"[15]. De este modo, en todo texto visual se puede reconocer la huella del sujeto de la enunciación o enunciador, por definición. Un análisis del "corte" o selección que supone el encuadre fotográfico, a través del examen de los parámetros que hemos ido examinando en los niveles morfológico y compositivo, nos permitiría determinar cómo se concreta esta presencia del sujeto de la enunciación.

Es posible definir dos estrategias principales en la enunciación fotográfica. Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del **realismo** de la puesta en escena, de naturaleza fundamentalmente ***metonímica*** (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente, a la que apunta la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones **no realistas**, mucho más amplias y complejas de definir, de naturaleza principalmente ***metafóricas*** (paradigmáticas), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales –que se pueden observar en el texto fotográfico- y sus significaciones. En la metáfora, la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que explica la virtualidad de lecturas múltiples que motivan los discursos artísticos.

Hemos reiterado que el origen de la fotografía cabe cifrarlo en la *relación indicial* que mantiene la imagen fotográfica con lo real. Schaeffer[16] afirma que la imagen fotográfica constituye la puesta en práctica de un *código icónico*, cuyos signos poseen una naturaleza muy diferente a otros medios de expresión. El matiz fundamental introducido por Schaeffer es precisamente éste: todos los signos icónicos no funcionan del mismo modo y no desempeñan la misma función. La imagen fotográfica es, esencialmente, para Schaeffer, un *signo de recepción*, lo que implica la imposibilidad de comprenderla en el marco de una semiología que, como sabemos, define el signo desde el punto de vista de su emisión. La *flexibilidad pragmática* es uno de los rasgos esenciales de la imagen fotográfica, estando al servicio de las estrategias de comunicación más diversas que tienen que ver con el estatuto cambiante y múltiple de la fotografía (Schaeffer, 1990, p. 8).

La identificación y el distanciamiento son dos estrategias enunciativas que implican efectos discursivos muy distintos en el espectador. La identificación es más frecuente en aquellas fotografías en las que hay un predominio de lo indicial, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado. La fotografía de reportaje social persigue, con frecuencia, una respuesta emotiva del espectador, y un efecto de identificación del público. El distanciamiento es un efecto discursivo que se produce, a menudo, cuando el espectador es consciente de la naturaleza convencional o artificial de la propia representación fotográfica, como sucede con algunas propuestas estéticas (Duane Michals, Witkin, Mapplethorpe, entre otros).

Volviendo a Schaeffer, la flexibilidad pragmática de la fotografía, es decir, la condición fugitiva del sentido en el discurso fotográfico, daría lugar, según los casos, a una ambigüedad semántica, a una multiplicidad de lecturas en las que está implicada la subjetividad del espectador. No obstante, esto no quiere decir que valga cualquier lectura del texto fotográfico: el examen de los anteriores dos niveles en el análisis, nos ha permitido determinar la presencia en la utilización de una serie de elementos visuales y de sus relaciones estructurales, a través de una argumentación que ha de ser rigurosa, partiendo de la materialidad del texto fotográfico.

El *carácter metafórico* (abierto) de numerosas propuestas artísticas ha de vincularse a la identificación de *isotopías* y de *conexiones de isotopías* en el propio texto, como huellas de la enunciación fotográfica. La *isotopía* se podría definir como un conjunto redundante de categorías figurativas / expresivas y semánticas que permite hacer una lectura uniforme. Como señala Greimas[17], y en su aplicación al análisis del texto audiovisual, "el discurso poético podría concebirse como una proyección de redes fémicas [unidades del plano de la expresión, por oposición a "semas", referidos a unidades sémicas], isótopas, donde se reconocerían simetrías y asimetrías, consonancias y disonancias [rimas visuales o su ausencia] y, finalmente, transformaciones significativas de conjuntos [visuales]" (p. 232).

## RELACIONES INTERTEXTUALES

Sin duda, este concepto encierra una complejidad de la que no se puede dar cuenta en unas pocas líneas. En primer lugar, hay que destacar que todo texto, por definición, siempre se relaciona con otros

[15] ROCHE, Denis (1982): *La disparition del lucioles. Réfléxions sur l'acte photographique*. Paris: Edicions de l'Etoile.
[16] SCHAEFFER, Jean Marie (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra (1ª Edición: 1987).
[17] GREIMAS y COURTES (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

textos que le han precedido. El fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de otras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. La huella de estas influencias quedará registrada, de forma más o menos visible, en la propia materialidad del texto fotográfico que produzca, y que se manifiestan en las huellas enunciativas de las que hemos hablado anteriormente. En ocasiones, se podrá hablar de la presencia o reconocimiento de motivos iconográficos, lo que supone establecer una relación entre un concepto con figuras, alegorías, representaciones narrativas o ciclos, como la pasión (como motivo religioso), los ángeles, el cementerio (romanticismo), etc.
De este modo, se pueden establecer diferencias de matiz en los modos de registrar estas influencias en el texto fotográfico:
-La cita consiste en la presencia literal de la obra (o un aspecto de textual de la obra) de otro fotógrafo o creador (en sentido amplio). El collage es un técnica que se basa explícitamente en el uso de fragmentos de otros textos visuales.
-El pastiche consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un fotógrafo, artista o un creador, y combinarlos, de tal manera que den la impresión al espectador de ser una creación independiente.
-Finalmente, se hablará, de forma general, de intertextualidad cuando se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado entre el texto analizado y otros textos con los que se relacione, de un modo productivo. La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, de nuevo, que no podemos perdernos en "derivas interpretativas" que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante[18], carente del nivel de argumentación necesario para justificar la intertextualidad presente en la fotografía estudiada.
Un factor determinante de relaciones intertextuales es la *mise en abîme*. Si dentro de la fotogafía se reproduce un cuadro u otra representación de cualquier tipo, siendo parte o todo del conjunto, nos hallamos ante una experiencia de intertextualidad a veces no evidente pero siempre factible.
En algunos casos, la ironía y el humor son efectos que se consiguen mediante la utilización de estas técnicas de construcción discursiva, siempre presentes, de una u otra forma, en cualquier texto fotográfico.
Esta serie de conceptos ha sido estudiada por diferentes autores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco o Mijail Bajtin[19].

**OTROS**

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel enunciativo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

***COMENTARIOS***

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio de la articulación del punto de vista, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. Se ha podido constatar que la mayoría de los parámetros considerados en este nivel enunciativo del análisis están íntimamente interrelacionados, hasta el punto que resulta muy difícil definirlos de forma independiente.
Recordemos que la utilización de un formato de tabla para la presentación de la presente propuesta de análisis de la imagen fotográfica viene motivada por su inserción en una página web, en la que, a través de enlaces, relacionamos la explicación de los numerosos conceptos y cuantiosos ejemplos, y constituye, por tanto, una herramienta de trabajo que pretende resultar lo más clara y didáctica posible, sin renunciar a un rigor académico. Lo más recomendable es que el análisis fotográfico sea presentado como texto continuo, en un formato "literario" –si se nos permite la expresión-, en el que se estén estableciendo continuamente las relaciones pertinentes entre los conceptos que aquí hemos expuesto.

[18] Ver ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. Una amplia reflexión sobre la cuestión es expuesta en la ponencia presentada por Javier MARZAL, "Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales", presentada al I Congreso de Teoría y Técnica de la Imagen "El análisis de la imagen fotográfica", celebrado en la Universitat Jaume I de Castellón, entre el 13 y el 15 de octubre de 2004.
[19] BARTHES, Roland (1974): *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets, cuadernos ínfimos nº 55; KRISTEVA, J. (1982): *Semiótica I*. Madrid. Espiral.ECO, Umberto (1978): *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen; BAJTIN, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.